



Études de communication

langages, information, médiations

24 | 2001

L'interprétation : entre élucidation et création

Hypothèse pour une réalité fugace et multiple

Hypothesis for a Fleeting and Multiple Reality

Philippe Hilaire



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/997>

DOI : 10.4000/edc.997

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 91-105

ISBN : 2-9514961-2-5

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Philippe Hilaire, « Hypothèse pour une réalité fugace et multiple », *Études de communication* [En ligne], 24 | 2001, mis en ligne le 19 octobre 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/997> ; DOI : 10.4000/edc.997

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Hypothèse pour une réalité fugace et multiple

Hypothesis for a Fleeting and Multiple Reality

Philippe Hilaire

- 1 Je choisis un fil de réalité et je tire pour voir ce qui peut en venir, situation banalement quotidienne ; quel résultat puis-je obtenir ? Un déroulement linéaire qui met de la lumière dans l'ombre, qui explique ? Non assurément, l'effort que je dois faire pour arriver à cette situation de clarté passe par le dénouement d'un enchevêtrement, d'un écheveau de réel passé au filtre. Quel filtre ? Celui de l'interprétation. Le réel ne semble pas continu, il est plutôt fait d'instantanés, de ruptures et de suspensions qui s'enchaînent dans des réseaux de compréhension, les mêmes causes ne produisent pas nécessairement les mêmes effets partout et tout le temps puisque, hypothèse, pour advenir, le réel doit être perçu, formulé afin que mon double, l'autre, puisse entendre ce que je peux lui en dire. L'interprétation est là, fille facile pour la jouissance ou mère nourricière pour la connaissance du monde.
- 2 Interpréter une œuvre, rendre explicite l'intention de l'auteur, mettre à jour le sens pour l'autre qui se déplace dans la nuit du fait inaccessible.
- 3 Interpréter les faits, donner une lecture, mais suspecte toujours d'être emplie de mes mondes à moi, d'une rumeur dont l'origine est perdue, mais qui devient ce qui se transmet : la doxa (Cauquelin, 1982), figure ambivalente de la connaissance, une fois rigoureuse, une autre dilettante insouciant. Du même phénomène donc je pourrais tirer multiples interprétations, chacune potentiellement grosse du monde dans sa totalité.
- 4 Plusieurs activités parallèles rendent-elles plus intelligibles le monde et peuvent-elles contribuer à faire accéder à quelque cohérence en faisant varier les points de vue ? Ou, éprouvant ce que mes sens m'offrent du monde, comment, à partir de trois activités principales, puis-je interpréter ce qui m'est donné afin d'en produire une représentation acceptable pour que je puisse construire et échanger ?
- 5 Architecte paysagiste, l'interprétation est constante pour à la fois comprendre la commande d'un maître d'ouvrage et lire l'espace afin de prendre une position qui

permette de le transformer. Peintre, il me faut interpréter cette sensation que le monde est appréhendable dans sa totalité, immédiatement, sans intermédiaire, à chaque lieu de l'espace, à chaque instant, pour en construire un fragment qui dise la totalité. Chercheur, la mise en équation de la connaissance déjà accumulée peut être interprétée pour construire un nouveau point de vue sur une thématique donnée ou interroger des travaux antérieurs pour les amener dans un champ parallèle.

Architecte paysagiste

- Le comble de la complaisance ?
 - Remettre des feuilles aux arbres qui les perdent.
- Alphonse Allais

- 6 Au début de l'année 1996, le SIAAP (Syndicat Interdépartemental pour l'Assainissement de l'Agglomération Parisienne) a organisé un concours d'architecture et de paysage pour la construction du bâtiment de stockage des boues résiduelles issues du traitement de l'eau de la station Seine Aval sur le site d'Achères, et pour le traitement des abords.
- 7 Paysagiste de l'équipe lauréate¹, j'ai été amené à proposer un travail sur l'ensemble de la plaine d'Achères, le site du bâtiment proprement dit n'étant pas à l'échelle de l'ensemble du territoire investi par le maître d'ouvrage. La proposition consiste à planter des garennes dans la plaine qui redonnent la lecture de l'ancienne limite de la forêt royale de Saint-Germain-en-Laye. Ces boisements sont installés aux croisements des allées forestières disparues, la limite de la forêt ayant été reculée jusqu'au mur actuel. À travers ces bosquets d'environ un hectare, traversés par deux ouvertures qui donnent les directions des deux allées disparues, un système de visée permet la compréhension des tracés disparus des chemins forestiers entre le mur existant aujourd'hui et l'ancienne limite donnée par la carte des Chasses du Roi (fin XVIIIe). Les chemins actuels sont maintenus de façon à favoriser la perméabilité pour les piétons entre la forêt et le fleuve. Les garennes deviennent des parties de forêt un peu plus jardinée, elles sont fréquentables, mais elles sont aussi le système de « mires » du paysage qui permet la vision ordonnée des lointains dans la référence formelle de la forêt royale. Deux échelles dissociées, visuelle et tactile, sont déjà en place.
- 8 Aux abords immédiats du bâtiment, un « jardin » reprend le jeu des garennes par de petits bosquets pour cadrer des vues dans le jardin ou, au-delà sur le paysage lointain du coteau de Conflans-Sainte-Honorine. Là les bosquets sont clairement à l'échelle d'un jardin. Ils reprennent les formes et les dispositifs de mire des garennes en introduisant un premier niveau de miniaturisation.
- 9 Un troisième niveau d'intervention : le jardin du belvédère propose la représentation de l'ensemble du dispositif dans un jardin miniature qui redessine toute la boucle du fleuve. Appropriable par la fréquentation mais aussi visible en plan depuis une tour qui dépasse le niveau des arbres de la forêt pour voir à la fois la représentation jardinée comme une carte et le territoire réel offert en un panorama, ce jardin donne la lecture de l'ensemble du dispositif et joue alors pleinement son rôle de belvédère.
- 10 On aurait pu se contenter de l'installation des garennes dans la plaine. La puissance du jeu plastique des mires posées sur l'étendue plane, confrontées à la linéarité de la limite forestière renforcée par le mur d'enceinte, était suffisante pour qu'elles deviennent un contrepoint idéal à la masse boisée et aux installations de l'usine, qu'elles soient le signe volontaire et pourtant incompréhensible de la volonté artistique : comme une nouvelle

trame aléatoire qui s'impose à tout ce qui existe déjà dans la plaine. Toutes proportions gardées, elles auraient donc pu devenir un équivalent à ces lignes tracées dans le désert de Nazca : un signe muet et fascinant, de l'art. Mais en est-on bien assuré ?

- 11 Mais nous sommes en région parisienne, l'usage des lieux n'est pas anodin ni neutre. Il met en jeu, par la présence de l'usine, des conflits énormes sur ce qu'est l'assainissement aujourd'hui, sur les moyens que notre société se donne pour lutter contre les nuisances, etc. Par ailleurs une demande sociale d'espaces de loisir se fait de plus en plus insistante dans la banlieue proche de Paris. De nombreuses études sont en cours sur la reconquête des berges du fleuve. Le lien de la forêt au fleuve, occulté depuis l'installation de la station redevient donc une évidence de la fréquentation des lieux. L'intervention qui accompagne la construction du bâtiment porte donc nécessairement des intentions qui se rapportent à la fois à lui-même et à l'ensemble du site. Le paysage de la boucle est d'abord constitué par les liens entretenus par la forêt royale avec le fleuve. L'usine d'épuration n'est qu'un élément qui vient s'ajouter à des couches multiples d'usage et de sens données à ces lieux depuis le néolithique.
- 12 Il n'y avait aucune raison de brutaliser cet empilement fragile par une intervention muette. C'est pourquoi le choix fait ouvre une porte à la fois sur le paysage de la forêt disparue, mais aussi sur l'usage des abords de l'usine, les relations du syndicat qui gère l'usine avec les autres usagers de la plaine, etc.
- 13 Enfin, la construction d'un bâtiment imposant, malgré la taille du site d'accueil, nécessitait qu'il soit traité comme tel et non pas comme une honte que l'on devait cacher de façon illusoire derrière une masse plantée, laquelle aurait dû avoir des proportions énormes pour être un peu efficace et remplir, peut être, une partie de ce rôle ingrat de cosmétique.
- 14 La proposition, on le voit, devient de plus en plus difficile à tenir si l'on tient compte de toutes ces contraintes de sens – je n'évoquerai pas ici dans le détail les contraintes techniques, mais il faut avoir présent à l'esprit qu'elles se surajoutent à tout ce que je peux décrire ici. Il est bien impératif dans ce cas que l'objet « œuvre » se constitue dans un rapport dialectique avec des usages, il n'est pas question que sa simple présence d'objet muet, dans un contexte aussi complexe du fait des multiples usages, représentations, enjeux politiques, contraintes techniques et réglementaires qui se superposent sur le territoire, puisse suffire à rendre le paysage de l'intervention compréhensible pour un public qui n'a pas à entrer dans la connaissance de comment sont réalisés les espaces qu'on lui offre, mais qui doit pouvoir s'en servir dans une relation à construire entre plaisir de l'espace et discours de l'espace.
- 15 Interprétation du lieu bien entendu pour en extraire une trame d'histoire qui serve à la mise en forme d'un projet pour aujourd'hui, mais d'un projet à son tour interprétable dans des pratiques individuelles ou collectives par un public hétérogène dont les souhaits ne sont pas maîtrisables. L'espace offert, du moment qu'il est public, doit pouvoir porter simultanément des représentations, de la légende du mythe, de l'histoire, mais aussi des usages quotidiens (cf. le concept d'« espace propre » développé par B. Lassus in Udo Weilacher 1996).
- 16 Par ailleurs, l'interprétation de la commande était un moment important du travail. Le maître d'ouvrage n'a pas demandé cette réflexion globale à l'échelle de la plaine et aucune décision de mise en œuvre n'a été prise à ce jour. Seuls les aménagements des abords immédiats du bâtiment sont décidés. Mais je ne pouvais inscrire un projet pour ce

nouveau bâtiment que dans cette mise en relation de plusieurs strates de sens entre des éléments de natures différentes et qui pourtant doivent exister simultanément pour que le site et son aménagement ne deviennent pas un simple décor. Ainsi, c'est l'identité du lieu qui est mise en jeu et par conséquent le projet participe d'une intégration identitaire pour tous les usagers de la plaine. Oublier cette dimension de la plaine c'était négliger le paysage pour en rester au jardin du bâtiment. La richesse de nos propositions sur l'espace et l'ouverture possible à des interprétations multiples passent par la prise en compte de ces différentes composantes.

Peintre

La peinture est un œil, un œil aveuglé, qui continue de voir, qui voit ce qui l'aveugle.
Bram Van Velde

- 17 Par peinture, j'entendrai uniquement ici peinture de paysage afin que la cohérence des trois activités explorées ici soit plus grande.
- 18 L'interprétation intervient pour le contenu de la peinture, la critique nous a habitués à lire les toiles pour mettre à jour le sens, l'intention du peintre et même les relations inconscientes que celui-ci entretient avec son travail. Le sens est donc fonction de différents facteurs. Dans le moment de la réalisation, j'ai choisi de regarder plus particulièrement les rapports du corps du peintre à son espace au moment de l'acte de peindre, relation qui ne me semble abordée ordinairement que par les peintres eux-mêmes.
- 19 Et si cette kinesthésie était l'origine de ce qui est important dans la connaissance transmise par la peinture ?
- 20 Le paysage est-il une composante uniquement visuelle de l'expérience humaine ? Oui serait-on tenté de répondre puisque c'est la vue qui préside à l'inauguration d'un regard sur le monde et c'est la vue qui permet au spectateur de boucler la boucle de la transmission de l'interprétation de cette expérience individuelle du peintre à sa réception. Mais entre la vue et la vue, toujours il y a le geste qui prend naissance dans l'énergie du corps tout entier. Quel est donc ce moment, cet instant de synthèse poétique, où le corps du peintre est abandonné pour que le geste soit ample et sans détour, pour que le monde se crée dans l'indifférence à la réalité qu'il s'agit alors de construire. C'est une composante tactile de la peinture et du paysage qu'il me faut ici mettre à jour pour montrer les trajets de la présence d'un corps en un lieu à la vue, de la vue à la main, de la main au paysage et du paysage au corps initial. La peinture est un lieu dont le peintre est le mouvement.
- 21 Est-ce que ce ne serait pas cette dimension de l'expérience physique de l'espace que la peinture transmet plutôt que la représentation d'un lieu, d'un événement ou d'un phénomène ; et là l'interprétation prend son sens puisque sans ce lien corporel la toile reste une accumulation de signes morts : une obscurité qui ne rend compte que de celle du réel ininterprétable sans saisie totale dans le fragment. C'est alors à partir de cette obscurité et de ce travail dans l'épaisseur opaque du monde que l'échange par le travail du peintre devient possible.
- 22 Si la peinture n'était qu'un fragment descriptif du monde, elle ne serait qu'une redondance. À l'origine du paysage, la fenêtre, la *veduta*, inscrite dans la peinture

religieuse met le paysage dans un décalage double. Le paysage est doublement étranger. Étranger au monde réel, puisqu'il n'est pas reconnu comme vecteur d'une connaissance sur le monde parce qu'il ne peut pas lutter en importance avec le sujet religieux, étranger à la peinture puisque le rapport au sujet religieux ne s'établit pas, et qu'il lutte contre la représentation de la scène principale puisqu'il permet de la voir comme une allégorie ou un symbole dans le contraste de vraisemblance qu'il établit avec elle. Le paysage de la *veduta* initiale du paysage devient cet espace intermédiaire entre une réalité repoussée dans un cadre qui l'empêche de contaminer l'allégorie par sa concrétude, et l'allégorie même qui prend ainsi une part d'autonomie plus grande dans la confrontation qui a maintenant lieu avec une part concrète du monde. La scène religieuse n'est plus le monde, elle doit maintenant partager sa position avec une représentation qui met l'homme en son centre.

- 23 Le paysage devient bien un excédent physique en ce qu'il met en lumière le travail de la main du peintre dans un exercice de représentation réaliste du monde à l'intérieur d'un cadre plus général dont ce n'est pas l'objet.
- 24 Plus tard, lorsque le paysage aura envahi toute la toile, ce décalage persistera.
- 25 Dans les peintures, mais bien plus encore dans les dessins et lavis, de Poussin ou de Claude le Lorrain, le paysage a été reconnu presque un demi-siècle après que les peintures furent exécutées. Dans les grandes compositions de ces peintres, la représentation de la réalité de la campagne romaine servira de fond aux sujets d'histoire et de mythologie, mais le décalage viendra cette fois du fait que la campagne est identifiable. Le même clocher carré apparaît dans plusieurs toiles de Poussin, le Château Saint Ange à Rome et Tivoli serviront aussi de nombreuses fois. Dans le XVIII^e siècle qui reconnaît ces peintures, de nombreux dessins et gravures « topographiques » circulent qui entretiennent le souvenir du *Grand Tour* effectué par la plupart des aristocrates anglais, ou du « voyage de Rome » des français. Le lieu romain de la peinture est donc reconnaissable par le spectateur cultivé qui regarde la peinture à cette époque. Il n'est donc pas besoin de le nommer. Présent et reconnu, mais non nommé, le paysage, qui n'est pas encore le thème principal de la peinture, décale celle-ci vers le réel et, de ce fait, met en évidence la sensualité du paysage, son excédent de sens par rapport au thème mythologique ou au sujet d'histoire développé : la trace de la main du peintre, sans bien sûr qu'il soit encore question de trouver cette trace dans la « touche », la trace de l'expérience de l'espace représenté par le peintre. C'est donc bien seulement dans l'imitation du réel qui fait un signe en direction du connaisseur en lui permettant de reconnaître la campagne romaine, que le peintre transmet une connaissance du paysage. Cette dimension s'ajoute sans doute encore à beaucoup d'autres interprétations symboliques, esthétiques, philosophiques, etc., qui ne sont pas abordées ici.
- 26 Cette dimension de la corporéité du paysage trouve une illustration intéressante dans l'utilisation, au XVIII^e siècle, du miroir de Claude pour regarder la nature, et qui la condensera, inversée, en un paysage à l'imitation de ceux des grands peintres. Cette expérience ne se fait qu'individuellement, le touriste qui regarde dans la surface réfléchissante convexe choisit avec soin son cadre ainsi que la dominante de lumière qu'il veut donner à la scène. Les miroirs en effet étaient colorés en différents tons suivant le moment de la journée où l'on voulait les utiliser pour s'accorder à l'atmosphère de la scène regardée ou au sentiment du spectateur. Le visiteur choisissait donc également son humeur :

The glass with the black foil answers well in sunshine ; but on cloudy and gloomy days, the silver foils answers better².

- 27 Les miroirs étaient colorés mais aussi convexes afin de choisir au mieux sa perspective, son cadre ; pour l'élargir à la dimension d'une belle toile qui donne les lointains bleutés de la peinture, mais pas trop pour que la scène reste lisible et pittoresque en offrant suffisamment de détails :

The mirror is a plan convex glass, and should be the segment of a large circle ; otherwise distant and small objects are not perceived in it ; but if the glass is too flat, the perspective view of great and near objects is less pleasing, by representing them too near. Those inconveniences may be provided against by two glasses of different convexity³.

- 28 Sur un dessin de T. Gainsborough, on voit un dessinateur assis, de face, regardant de biais dans le miroir. Il ne tourne pas encore complètement le dos à la scène et peut donc alternativement regarder le miroir ou directement la campagne ou son dessin. L'expérience individuelle va trouver son sommet lorsque Thomas West tournera le dos à la scène pour concentrer son regard dans le miroir :

The mirror is of greatest use in sunshine, and person using it ought always to turn his back to the object that he views ; the landscape will then be seen in the glass, by holding it a little to the right or left, as the position of the parts to be viewed requires⁴.

- 29 À partir de ce moment, le peintre aura communiqué sa position au touriste, c'est-à-dire au spectateur de sa peinture qui fait l'expérience physique – concrète – du paysage, en effectuant la promenade dans l'espace, tout en étant articulé fondamentalement au monde de la peinture par les codes de représentation picturaux.
- 30 Plus d'un siècle plus tard, l'analogie entre la réflexion optique du miroir et la réflexion mentale de l'artiste trouvera une illustration dans une anecdote à propos de Corot. On raconte que le peintre, occupé en bord de Seine à l'une de ses toiles, fut interrompu par un passant un peu hésitant qui ne parvenait pas à situer, dans la réalité, le motif représenté sur la toile. Interrogé sur ce point, le peintre, sans un mot, montra par-dessus son épaule le paysage situé derrière lui.
- 31 Que cette anecdote soit vraie ou non importe peu ici : elle est suffisamment vraisemblable pour devenir emblématique. Le miroir est devenu intérieur au peintre et sa position dans l'espace réel n'a pas la moindre influence sur ce qui se passe entre lui et la toile. Deux mondes se dissocient, celui, réel, qui contient le peintre, et un autre temporaire, que le peintre fait advenir.
- 32 Cette réflexion sur l'origine du paysage en peinture et sur les processus qui ont historiquement contribué à forger nos manières de considérer le paysage est tirée directement de l'activité de peintre en ce que la pratique oblige à se poser la question de la place que l'on occupe dans une histoire, mais elle se constitue aussi à partir d'un travail plus global sur le paysage pour alimenter une réflexion sur la pratique paysagère contemporaine. En retour, cette réflexion alimente mon travail de peintre et le transforme en le rendant à la fois plus libre par la découverte de cette position corporelle particulière au moment de la peinture et plus contraint par la connaissance livresque accumulée dont il faut se débarrasser pour continuer à peindre.
- 33 L'interprétation est alors double puisque la peinture induit une réflexion et que le travail théorique modifie la pratique.

Chercheur

- 34 Ma troisième activité – j’ai commencé la rédaction d’une thèse de doctorat sur le paysage – cherche à décrire les origines de la pratique paysagère contemporaine, les relations que celle-ci entretient avec différents champs artistiques proches comme la peinture, le land art, l’art minimal, pour constituer les premiers éléments d’un champ critique.
- 35 Comment relier deux versants de la connaissance du paysage que sont l’expérience et la représentation ? Quelle origine historique choisir et comment actualiser ce qui perdure dans nos références pour les rendre utilisables maintenant pour la constitution de ce champ critique de la pratique paysagère ? Comment l’interprétation, par les habitants ou les usagers d’une façon générale, des lieux que nous produisons, peut-elle être laissée suffisamment ouverte pour que ce que j’ai appelé le libre parcours puisse s’y développer tout en conservant la mémoire de ce que les lieux ont été antérieurement et la trace de l’acte d’artiste que j’y ai ajouté. Ampliation doxique de l’espace, palimpseste (M. Conan in *Hypothèse pour une...*, 1992), la transformation de l’espace de nos vies quotidiennes doit pouvoir aussi intégrer le mythe, la légende ; sans que l’un ou l’autre des éléments de constitution ne prenne le pas sur les autres au point de les nier.
- 36 Au cours des lectures préliminaires qui ont débuté le travail, il m’est apparu que ces deux dimensions de l’expérience paysagère de l’espace étaient le plus souvent dissociées, ou même que leurs relations n’étaient pas évoquées. Peut-être alors mon origine professionnelle pourra-t-elle expliquer mon intérêt pour ce mouvement entre deux versants de ce qui constitue notre relation au monde. Par expérience il faut entendre pratique solitaire, individuelle et physique de l’espace. Par représentation, il faut entendre toute manière de mettre en forme, pour l’ouvrir à l’échange avec un autre, la perception de l’espace issue de l’expérience. Seulement attaché à une recherche théorique ou même simplement historique, déconnectée de la pratique, j’aurais laissé échapper la compréhension des relations qui se tissent entre expérience et représentation du paysage.
- 37 C’est à travers cette double composante, d’abord perçue intuitivement, que le paysage et sa représentation *in situ* : le jardin, ou ses représentations dans des formes plus conventionnellement esthétiques (la peinture notamment mais aussi des nuances plus contemporaines de l’exposition) sont explorés pour tenter de mettre à jour les premiers éléments d’un système critique. L’objectif principal est donc bien de mettre en évidence, vis-à-vis de l’espace, à travers nos relations individuelles de sujet sensible et nos relations savantes de professionnel, les modes opératoires qui nous permettent de rentrer en communication avec un autre, multiple et hétérogène, pour la production de modifications de l’« espace concret » et, au-delà, la production de paysages éventuellement nouveaux.
- 38 Représentation et expérience, les deux dimensions souvent séparées s’avèrent indissociables. Le simple fait de les mettre en parallèle pour décrire les processus de la création paysagère permet de montrer notre relation instable, contextuelle, au monde réel et aux mondes imaginaires à la fois, démultipliant ainsi l’existence du monde réel pourtant habituellement postulé unique ; les deux types étant chacun ou ensemble support de la pratique paysagère telle qu’elle sera défendue dans ce travail. Il s’agit, on l’a compris maintenant, d’une approche culturaliste qui fera la critique à la fois d’un formalisme omniscient issu de la modernité dans sa dimension la plus technique appuyé

sur un picturalisme puissant et d'un nouveau naturalisme à peine né et déjà académique qui en tente la critique sans y parvenir néanmoins puisqu'il tombe dans le même travers d'une forme toujours déclinée à partir d'un dogme – dans un cas géométrique et dans l'autre écologique – sans le plus souvent envisager la relation de l'application de ce dogme au lieu et aux corps qui l'habitent. Vision culturelle de la pratique paysagère donc pour ce qui concerne la création, mais aussi vision sociale du paysage pour ce qui concerne sa réception par un public hétérogène sont les deux appuis constants dans les développements qui sont faits.

- 39 Les quatre premiers chapitres qui composent le corps du texte se répondent deux à deux. D'abord c'est la représentation de l'espace qui est interrogée comme moteur de l'expérience, puis à l'inverse c'est l'expérience de l'espace par le peintre de paysage qui me permet, en passant par l'origine picturale du paysage, de comprendre la nécessité de l'expérience pour établir la représentation.
- 40 Dans le second couple, la question posée est celle du statut du paysagiste contemporain, d'abord dans sa relation au monde des artistes et à certaines nouvelles attitudes vis-à-vis de l'espace naturel, puis, presque symétriquement, à travers la position des artistes du *land-art* et de leurs successeurs vis-à-vis de productions esthétiques proches du paysage ou même parfois du jardin.
- 41 Le cinquième chapitre, solitaire, reprend peu ou prou les notions explorées dans les quatre premiers pour tenter de comprendre ce qu'est la composition de l'espace dans la pratique des paysagistes. C'est alors que la dimension critique de ce travail apparaît.
- 42 La forme ne décrit pas le phénomène, mais l'objet (le monde) est constitué à la fois du phénomène et du regard que je porte sur lui pour le dire, pour le dire à l'autre, pour que l'échange soit possible. Dans la transmission reste toujours un peu de moi qui suis le lieu de son effectuation. La pureté de la connaissance est donc un leurre et la lumière n'est ni attachée à l'objet, ni projection sur lui, mais les deux à la fois, dans le même temps.
- 43 Dans ce champ critique, j'ai tenté de tisser des liens entre des réalisations concrètes, les principes qui les fondent, les débats et enjeux de l'art contemporain, l'histoire de l'art des jardins et l'adéquation à des problématiques plus quotidiennes. On y voit l'importance du sujet individuel et plus précisément du rôle que jouait la position de son corps dans l'espace comme moyen de connaissance du monde dans une relation de ce corps à ce qui est rendu perceptible par le travail d'un « autre », artiste d'un genre particulier qui se doit d'articuler au moins deux échelles différentes pour que l'« espace propre » du jardin ne se réduise pas à une proposition strictement artistique ou à une résolution technique ; mais laisse la possibilité de l'usage, de l'interprétation du motif ou des intentions, de la transformation par le regard, C'est-à-dire de la création de paysages auxquels le concepteur même n'a pas accès.
- 44 Tous les couples conceptuels utilisés pour mettre en évidence cette position du sujet, qu'il soit peintre, paysagiste, sculpteur, visiteur ou simple passant spectateur peu attentif, tous sont dialectiques. Association et dissociation des échelles tactile et visuelle, miniature-représentation et quotidien-espace concret, belvédère et panorama, réseau et contrainte, acte et action ; tous sont à l'origine du mouvement. Il n'y a de mouvement que dans la construction de la relation entre des termes différents – le flux ne se développe que lorsqu'il y a une différence de potentiel, de pression : une énergie disponible – et le mouvement est toujours relatif à un contexte : il n'y a de mouvement que dans l'artefact – dans l'art (?) – c'est-à-dire dans l'espace de liberté du sujet. Par un complet retournement

de la pensée ordinaire, c'est l'art et l'artifice en général qui deviennent alors l'espace de liberté du sujet (Rosset, 1973), libéré de la contrainte que la nature lui impose, libre de choisir sa contrainte.

- 45 En creux, dans l'ombre protectrice du discours, se dessinent deux valeurs que je peux retrouver ici : la communicabilité de l'expérience qui passe nécessairement par une impureté, une transformation, qui en permet une formalisation pour que l'autre, mon reflet du miroir, puisse s'en emparer en conservant sa liberté, et le « libre parcours » qui ne peut qu'être indispensable au mouvement pour que celui-ci ne soit pas seule expression de la contrainte mais plutôt dimension créatrice de notre rapport au monde, donc dimension de l'invention de nos mondes.
- 46 Il y a là aussi interprétation des deux autres activités qui nourrissent la réflexion plus « théorique » sur le paysage. Mais en retour, le travail d'investigation à propos de l'activité de paysagiste et à propos de l'activité de peintre les influence et transforme le regard que je pouvais porter sur le réel et son double représenté. Interprétations en chaîne, donc, qui sont le moteur de mon activité dans son ensemble. Mais n'est-ce pas un invariant de l'activité humaine qu'elle soit créative ou non ?

Hypothèse pour finir

- 47 Toute activité humaine est interprétation pour que le monde existe.
- 48 Je ne sais pas à quoi je ressemble, je ne me connais que dans le regard des autres ou, inversé, dans le miroir. Mon expérience du monde par sa création parcellisée dans des activités différentes me permet d'éprouver ce que je sais de lui mais bien sûr aussi de moi afin que mon corps, ma sensibilité et mon intellect prennent chacun une forme acceptable qui puisse constituer à trois un tout : afin que nous ne sombrions pas dans le désespoir ou la folie qui feraient de chacun d'entre nous un sauvage, un être fermé dans son monde, sans qu'aucune porosité ou impureté ne nous mette en contact avec l'échange. Est-ce que, seule, la multitude des interprétations auxquelles nous nous livrons sans cesse nous garantit que le monde existe ? Pourrions-nous habiter un univers dont nous ne saurions pas d'où il vient ?

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, G., (1992), *L'intuition de l'instant*, Stock, Paris, 152 p.

Baltrusaitis, J., (1983), *Aberrations : les perspectives dépravées*, Flammarion, Paris, 155 p.

Cauquelin, A., (1982), *Essai de philosophie urbaine*, P.U.F., Coll. La politique éclatée, Paris, 195 p.

Collectif sous la direction d'Auguste Berque, (1994), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 123 p.

Franccastel, P., (1977), *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique, De la Renaissance au cubisme (1950)*, Denoël, Coll. Médiations, Paris, 354 p.

Actes du séminaire réuni à l'initiative de Bernard Lassus en 1987, (1992), *Hypothèse pour une troisième nature*, Coracle/Cercle Ch. Rivière Dufresny, Londres/Paris, 140 p.

Lassu, B., (1998), *The Landscape Approach*, Introductions by Peter Jacobs and Robert B. Riley, Afterword by Stephan Bann, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 196 p.

Lassus, B. et all., (1991), *Le jardin des tuileries de Bernard Lassus*, Coracle Press, Londres, 67 p.

Lévi-strauss, C., (1962), *La pensée sauvage*, Plon, Coll. Agora, Paris, 347 p.

Maldinet, H., (1993), *Regard Espace Instant dans l'art de Tal-Coat*, in *L'art, l'éclair de l'être*, Éditions Comp'Act, Coll. Scalène, Seyssel-sur-Rhône, 400 p.

Marin, L., (1977), *Détruire la peinture*, Flammarion, Coll. Champs, Paris, 212 p.

Martinet, M.-M., (1980), *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle : de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Aubier, Coll. Bilingue, Paris, 286 p.

Merleau-Ponty, M., (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Coll. Tel., Paris, 531 p.

Roger, A., (1978), *Nus et paysages : essai sur la fonction de l'art*, Aubier, Paris, 322 p.

Rosset, C., (1973), *L'anti-nature : éléments pour une philosophie tragique*, P.U.F., Coll. Quadrige, Paris, 330 p.

Weilacher, U., (1996), *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser Verlag, Basel-Berlin, 247 p.

NOTES

1. Concours pour la maîtrise d'œuvre pour la couverture du stockage des boues sur le site d'Achères. SIAAP maître d'ouvrage, Cabinet Marc Merlin, BET mandataire, Yves Brangier & Jean-Paul Waegeman, Philippe Primard & Hélène Mouhot architectes dplg, Philippe Hilaire paysagiste dplg. Avril 1996 premier tour de compétition sans lauréat. Octobre 1997 deuxième tour de concours. Notre équipe a été déclarée lauréate en mars 1998.

2. Thomas West, *A guide to the lakes*, (1778) cité et traduit par Marie-Madeleine Martinet, 1980, p. 228. « Le miroir à tain noir rend bien par temps de soleil ; mais par les jours nuageux et sombres, le tain d'argent rend mieux ».

3. *Ibid.*, p. 228. « Cet instrument est un simple miroir convexe, et doit être un segment d'un grand cercle ; sinon les objets distants et petits ne s'y voient pas ; mais si le miroir est trop plat, l'image d'objets grands et proches est moins agréable, car il les fait voir trop proches. On peut palier ces inconvénients en ayant deux miroirs de différentes convexités ».

4. *Ibid.*, p. 228. « Le miroir est le plus utile par temps ensoleillé, et la personne qui l'emploie doit toujours tourner le dos vers l'objet observé : [...] le paysage apparaîtra alors dans le miroir, si on le tient un peu sur la droite ou sur la gauche, comme le requiert la position des zones à étudier ».

RÉSUMÉS

Le réel ne semble pas continu, il est plutôt fait d'instants, de ruptures et de suspensions. Pour advenir, le réel doit être perçu, formulé, afin que l'échange soit possible. L'interprétation devient alors la seule modalité du monde puisque dans l'échange, toujours un peu de moi subsiste. Plusieurs activités parallèles aident-elles à trouver une cohérence en faisant varier les points de vue ?

Architecte-paysagiste, j'interprète à la fois la commande et l'espace pour prendre une position (intellectuelle mais aussi physique) qui permette de le transformer. Peintre, il me faut interpréter cette sensation que le monde est appréhendable dans sa totalité, immédiatement, à chaque lieu de l'espace, à chaque instant, à partir d'une posture physique que j'adopte, pour en proposer un fragment qui dise la totalité. Chercheur, la connaissance accumulée doit être interprétée pour construire un nouveau point de vue ou interroger des travaux antérieurs pour les amener dans un champ parallèle.

Le jeu des influences entre ces trois positions vis-à-vis du réel les transforme chacune tour à tour, mais l'interprétation n'est-elle pas alors le seul moteur de l'activité humaine : ce qui motive ; et ma connaissance du monde est-elle liée à la connaissance que j'ai de moi ? Seule l'interprétation permet-elle de trouver les porosités et les impuretés qui nous permettent l'échange ; et de fait, le monde n'existe-t-il que parce que nous l'interprétons ?

The real appears discontinuous. It consists of moments, breaks, and pauses in time. To exist, the real must be perceived and formulated so that exchange becomes possible. Then, the interpretation becomes the only modality of the world because a small part of me always survives in the exchange. Do several parallel activities help us find coherence in the variation between different points of view? As a landscape architect, I interpret both order and space in order to take a stand (intellectually and physically) to allow the modification of space. As a painter, I love to interpret the sensation that we can capture the world, immediately, at each point in space, at each moment, from a physical posture I adopt, to propose a fragment that expresses the totality. As a research, knowledge must be interpreted if I am to build a new point of view or interrogate previous work in order to bring it into a parallel field. The game of influences between those three positions in the face of the real transforms it, and interpretation is perhaps the only mainspring of the human activity that motivates us. Thus, is my knowledge of the world linked to the knowledge I have of myself? Does interpretation allow us to find the porosities and the impurities that make the exchange possible, and in practice, does the world exist just because we interpret it?

INDEX

Mots-clés : interprétation, art, espace, paysage

Keywords : interpretation, art, space, landscape

AUTEUR

PHILIPPE HILAIRE

Philippe Hilaire est paysagiste diplômé de l'École Nationale Supérieure du Paysage (École de Versailles) et achève une thèse de doctorat sous la direction de Bernard Lassus.